

# ヘルマン・ブロッホに於ける 音楽の認識について

佐 藤 俊 哉

音楽の世界に於いて伝統的な調性音楽に対して、革命的な十二音音楽の開拓者となったアルノルト・シェーンベルクが1934年9月13日、60歳になった時、ウィーンのユニヴァーサル・エディション社より出た記念論文集に寄稿した人々の中にヘルマン・ブロッホの名前がある。グスタフ・マーラーやアルバン・ベルク、アントン・ウェーベルン、アレクサンダー・ツェムリンスキー等の作曲家の執筆は無論当然のことだが、そのほかには例えばマーラーの夫人であるアルマ・マーラーや作家フランツ・ヴェルフエル、テオドール・アドルノや或は指揮者のメンゲルベルクの名がある(註1)。この時のブロッホの文章の題名は「音楽に於ける非合理的認識」であったが、その後手が加えられ、現在のタイトルである「音楽に於ける認識の問題への考察」となった。旧題名から削除された形容詞について述べることは未だ尚早であるのでふれない。先ず興味あることは、ブロッホがともかく難解このうえもない作曲家の記念論文集に関わりを持ったことである。彼は音楽については素人であることを表明している。「Das Wagner-Buch ist in manchem sehr aufschlußreich, wenn es auch mit seiner technischen Reichhaltigkeit einen Laien wie mich einfach erschlägt.」(註2)。この言葉をそのまま受け取るわけにはいかないだろうが、たとえばトーマス・マンのような作家といっしょにすることは出来ないであろう。そしてすくなくとも妙なことにこのシェーンベルク寄稿文の中でブロッホがシェーンベルクの音楽自体或はかれの特定の曲目に言及することをしないし、無調性音楽一

般にふれることもしない。さらにこの文の副題に「シェーンベルクに」とあるのみで、彼の名前すらその論文中には皆無である。後年の「ホーフマンスタールとその時代」に於いてもその冒頭でホーフマンスタールの名前を一度挙げたのみで、その後延延とオーストリアの世紀末についてのブロッホ自身の分析、見解を披露し、対象とする人物の名が再び現れるのが、例えば P. M. リュツェラーの編纂した Suhrkamp 社版全集で約300ページほどの半ばになってからである。

ブロッホとシェーンベルクの関わりは、ブロッホのウィーンの Realschule 時代の友達であり又シェーンベルクの弟子でもあるアルバン・ベルクを間においたもので、この記念論文集は1933年フランスを経てアメリカに渡っていたシェーンベルクに送られたものである。これに先立ってベルクとシェーンベルクの名前をブロッホは、1932年8月27日、ダニエル・プロディ博士宛の手紙の中で書いている。「おそらく今日最も才能あるドイツの作曲家であり、私の学友であったアルバン・ベルクから〈夢遊病者たち〉を送ってほしいと頼まれています。そしてそれをベルクはシェーンベルクに贈りたいといっています。」(註3)。そして何故ベルクがブロッホの処女長編を彼の師に贈ろうとするのかは、ベルクの次のような感動の便りに基づいているのであろう。「なんの予感もなしにこの作品にとりかかったが、たちまちこれに取りつかれてしまった。全く diese fabelhaft, ja fabel-hafte Welt」であり、読み終えるのがもったいないというように書いている(註4)。この手紙のことをブロッホはプロディ博士に述べているのであろう。この三部作小説「夢遊病者たち」の第一部「パーゼナウ或はロマン主義1888年」の出版が、1931年、第二部「エッシュ或はアナーキー1903年」が1931年、第三部「ユグノオ或は即物主義1918年」が1932年4月によく、限りない修正と挿入を繰り返し、予定より遅れること一年半にして出版された。これには先のダニエル・プロディ博士の驚くべき忍耐と理解に負っていることは想像に難くない。そしてまたこの小説が作者の44歳まで満を持し、渾身の力を込めた大作であることは間違いない。このことは、さきの出版遅延の原因である

加筆、修正もさることながら、作者自身が作品に対して行っている解説、説明の多さによっても納得のいくことである。よく引き合いにだされるのが、1930年4月10日、ライン出版社のG・H・マイヤー宛の手紙であるが、そこではこの作品の構成及び方法について述べられている。その後P・M・リュツェラーの編集によるライン出版社の全集では「Die Schlafwandler」の巻中に、この手紙以外に、自註として「小説夢遊病者たち」、「〈夢遊病者たち〉の問題領域、内容、方法」、「〈夢遊病者たち〉の倫理的構成」、「小説〈夢遊病者たち〉の基盤について」、「価値の崩壊と〈夢遊病者たち〉」といったタイトルのもとに、出版社とのあいだで行ったやりとりの中から小説「夢遊病者たち」への言及のまとまったものがのせられている。即ちこの長編小説が極めてその構成に於いて厳格な方法を採用しているということがいえる。

さてアルバン・ベルクである。彼がブロッホとは Realschule の仲間であり、その作曲家としての才能をブロッホから認められていたことには触れたが、ブロッホはベルクの歌劇「ボツェック」を非常に評価していたという。先に挙げた、1932年8月27日付け、ライン出版社のダニエル・プロディ博士にシェーンベルクとアルバン・ベルクの名前を知らせたその日に彼は当のベルクにも手紙を書いている。ブロッホが「夢遊病者たち」をベルクに送っていたことに対し、ベルクが「ボツェック」の最終場面の版をおくってきたことへの感謝の印としてさらに、1932年9月13日に作った詩を贈ろうというものである。そこでも彼は、ベルクが素晴らしいと賞賛する「夢遊病者たち」第三部「ユグノオ或は即物主義1918年」を自負して、それが自分にとって最も重要であり、そこでは構成に於いても、いわばその精神的深みに於いても、新しい試みがなされていて、特に最終章は心になっているという。挿入されている歴史哲学的論文〈価値の崩壊〉のような警告板があっても、ものともしないでくれと冗談めかしている。或はそれがベルクにとって厄介な代物であるとおもったのか。しかし、恩師アルノルト・シェーンベルクへと向けられる伝統的な調性音楽世界からの非難、無理解に敢然と立ち向かい、舌鋒鋭く斬り返す論客であること明白なベル

クであってしてみれば、これは仲間うちでのやりとりとみてよさそうである(註5)。好意的な評価にも拘らず(註6)、売行きの不振と国家社会主義者の権力掌握がこの作品の運命となった。ベルクにとってこの作品に関心を惹かれるものがあるとすれば、そのひとつはおそらく作品構成である。彼が断片的なビューヒナーの「ボツェック」を構成し直してオペラを完成したのは10年前37歳の時であり、初演がその3年後1925年ベルク40歳の時であった。彼が「ボツェック」再構成に示したその才能について、伝記作者ヴィリー・ライヒは「アルバン・ベルク」の中で次のように述べている。

「たとえばまだ〈ボツェック〉の音楽を一音たりとも聴いていない人であっても、彼の台本構成をビューヒナーの出版物に含まれているさまざまな版と比較しさえすれば、ベルクのすぐれた音楽的、演劇的才能は明らかになる……(中略)……ベルクの台本編集の主な成果は抵抗しがたい衝撃力をもつ表現の言語上の変更と並んで、ビューヒナーがただ断片的にスケッチしている筋書を論理的に構成し、緊密なものにしている点である省略と短縮によってベルクは本来の二十四場を十五場に整理し、その順序を序説的説明、局面の急転、破局という伝統的な演劇の型を思わせる三幕に分けた。」(註7)。これについては、批評家の分析よりも作曲者自身による「ボツェック」構成に関する感想がある。1928年、シュトゥットガルト新音楽新聞所載の引用である。「ビューヒナーの二十六のばらばらで、そのいくつかは断片的な場面からオペラの台本のために選択を行う必要性は一望むと望まざるとにかかわらず一私に文学的であるより音楽的な課題を与えた。すなわち音楽的な変奏が可能でないかぎり反復を避けること、さらにそれらの場面を場合によっていっしょにまとめたり、並列させること、まだグループにして幕にまとめあげること、これらは劇作法の法則ではなく、音楽の建築学の法則によって解決されねばならない課題であった。——略——これらの場面の各々、および幕間の音楽の各々(前奏曲、後奏曲、推移あるいは間奏曲の形式をとりうる)に、音楽的に独自のまちがえようのない容貌と同時に完成度と完結性を与えるという絶対的な要請に従うために、一方では

そうした性格描写を、他方では完結性を保証するあらゆるものを採り入れる必要が生じた。すなわちしばしば論じられる、古今の音楽様式の採用さらには一般には絶対音楽でしか用いられない音楽形式の採用となったのである。——略——私はこのオペラにおいて、音楽形式に関していかに多くのことが見出されるか、いかにすべてが厳格に論理的に「構成された」か、あらゆる細部にわたっていかに技術的に巧妙に作られているかを知ってもらいたい。」(注8)。

このベルクの説明はブロッホの「夢遊病者たち」の構成方法に関する陳述と全く一致する。ベルクの「夢遊病者たち」賞賛より、ブロッホの「ボツェック」言及があってもしかるべきところである。「夢遊病者たち」の構成方法については先に1930年4月10日、ライン出版社のG・H・マイヤー宛であることを述べたが、比較のために要点をいうと次のようになる。特に小説の第三部の構成について「第三部では混沌は再びしずめられ、第一部に戻った観があります。しかしこれは新しい「即物主義的」形式で、ある意味に於いてはルポルタージュと呼んでもいいものです。連想系列は単純化されます。けれども古い価値態度の完全な破壊はここにいたって純粋な物語のわくを破らせてしまいます。世界観的固着を奪われた非合理的なものが絶えず放恣さをまして文体中に入り込み、即物的な報告の無味乾燥さにもかかわらず、あらゆる芸術手段の使用を許すのであります。」(注9)。或は1931年2月6日にウィーンのフォルクスホッホシューレで行われた「夢遊病者たち」第二部よりの朗読に先立って、小さな講演「小説・夢遊病者たちの基盤について」がもたれた。そこでは小説はどのような条件においてその正当性をもつかという問いに始まる。些か長くなるが論旨のみをおってみる。しかしながら即座にこの冒頭でその存在の正当性はないだとし、様々な理由が可能だが、例えば極めて困難な経済的貧困の時代は芸術創作への理解もないし、持ってはならない、そのような時代には言葉は必要とせず行為が必要なのだという。行為とは個人と世界の直接的なコンタクトである。例えばプラトンの、スコラの形姿としての中世は、世界の現象や人間を神学大系のひとつとみなし、ルネサンスやプロテスタンティズムの本質はそういった

間接的な世界観の打破にあると見ることができる。現代自然科学の誕生の時であるルネサンスが自然の対象物を古代以来再び人間の直接的な射程範囲に入れる、そして現代に於いてルネサンスの蒔いた種が花開き、現代の「仕事をしている」人間が生の中へ投げ入れられる。この生の中へ投入されているということによって現代の人間は先に述べた理由により言葉は不要であり、寡黙になっている。寡黙になっただけ視覚、聴覚人間となり、言葉への侮蔑が明白となる。科学者は自分たちの *Sprache* を *Wort* とは独立させようとする。即ち絶対的に抽象的な意志疎通手段を見付け出そうとし、科学のなかにそれを発見した。数学的に表現しうる科学性である。かくして科学も寡黙になった。この傾向は哲学にも及ぶ。バートランド・ラッセルに始まる新実証主義が同じ路線であり、哲学の数学化と同時に哲学の貧困。このことによって哲学はみずからの問題領域から神秘的、倫理的なものを除外してしまう。しかし合理的な科学から非合理的なものを追放することによって科学が非合理的なものを打倒したわけではない。それは相変わらず存在するし、もしかするとそれ以上に活発に存在しているかもしれない。哲学も神学も持たない我々が体験しているのは沈黙という破局である。沈黙の中にある様々な問題は非合理的なものの上で取り組むことしかできない。そのような関わり合いの表現や認識が常に芸術的なものであったし、詩的なものであった。そこに現代世界に於ける詩的なものの課題を理解しようとすることができる。かつて哲学の求めた世界把握、世界認識の課題が文学に相応しくおもえる。しかし世界は数学化、実証主義化によって微細化、多様化している。これに対応するために文学も同じ傾向を帯びる。ジェイムス・ジョイス、アンドレ・ジード、ローベルト・ムーシル等の傾向がそれである。しかしそれも内容と形式の統一のための方法としての多様性である。ジョイスのあらゆる描写形式と様式、象徴の並外れた取り扱い、生の非合理性が強調されて、意識させられるようなインストゥラメンタリズムの多様性。生と感情の深い層からの取り上げが問題になる。その中に新しい価値を示すものや時代の本質を形成する対象への直接的な対応を見出すことができる。個人がその大き

な課題に少しなりとも寄与できることを証拠だてているのが、この「夢遊病患者たち」である。

かなり長くなったが、この自己注釈の中で言われている沈黙のカタストロフィーについては、後述する1934年4月18日、ウィーン文化協会で行われた講演「精神と時代精神」の内容と関わるので記憶すべきことである。また上で紹介した内容から、これが後の「ジェイムス・ジョイスと現代」につながることは容易に想像できるし、実際にそのとおりである（註10）。ただ「小説・夢遊病患者たちの基盤について」は科学の数学化、哲学の数学化、神学の無力化によってもたらされた世界の寡黙さの方に重点が置かれ、後者ではニュートンの相対性理論による世界認識の変化に対応する文学の課題に中心がある。

アルバン・ベルクとブロッホの間に交わされた「夢遊病患者たち」を話題とした僅かの書簡から些か範囲をひろげすぎたかもしれないが、ブロッホとシェーンベルクについて述べる場合必ずしもそうとはいえない。1934年11月30日付けのハンガリーの女流作家で心理学者である Rényi-Gyömrői 宛の手紙でブロッホは、他のことを始める気にはならぬほど、（一冊の本になる予定の）非合理的なものに関する論文に深く取り組んでいます、とある（註11）。手紙のこの箇所について、ブロッホは「精神と時代精神」と「音楽に於ける認識の問題について」を一冊にまとめる計画だったが、実現しなかったと編集者による註がついている。この非合理的なものの論考とはシェーンベルク寄稿文である。これが当初「音楽の非合理的認識に於ける問題への考察」となるはずのものが、「非合理的」という形容詞を省いた題名になったことはこの文の冒頭でふれたが、この「精神と時代精神」も以前には同じ形容詞を冠せられたもの、すなわち「精神と非合理的精神」であったという（註12）。ここにはブロッホの非合理的なものへの関心の強さをみることができる。ブロッホのシェーンベルク文の「精神と時代精神」の延長上、というよりむしろ直接そのうしろに続くものといってさしつかえない。なぜならば「精神と時代精神」の最後の部分は音楽への言及と音楽に対する希求となっているからである。しかし、ここでふたつの文章、「精神と

時代精神」とシェーンベルク寄稿文の成立年代の順序がその通りになっているかどうかだが、それも問題にはならない。たしかにこれらふたつの文章は1934年に成立しているし、最終的な日付は明確でないものの、次のような経過をたどっている。「精神と時代精神」の第一稿は1934年の初めのもので、「精神と非合理的精神」の題をもち、第二稿は第一稿の変更程度であり、第三稿は同年の春に「精神と時代精神」なる題をもったもので、これが4月18日の講演となったのである。これに対してシェーンベルク寄稿文は第一稿は失われているが、1934年9月13日の記念論文集がそれによったもので、既にふれたように「音楽に於ける非合理的認識」のタイトルをもったものであった。

ブロッホはこの「精神と時代精神」の講演を、現在人々を捉えている言葉への蔑視やそれへの啞吐ということから始めている(註13)。彼は言葉を扱う文学者としての立場からのみこれを言っているわけではない。「言葉と精神とは分かち難く結びついている。」というようにこれは精神、即ち人間存在そのものに関わる問題として捉えられ、また提出されているのである。切り離しえない両者を切り離したり、あるいはそれらをふたつながらに軽視することはひとつの態度を示している。これを実証主義によるものだとするブロッホの見解は、彼の「夢遊病者たち」中に挿入された価値の崩壊に関する歴史哲学的論文中に詳しく且つ理論的に述べられている。それゆえにここでも、神の絶対権力の消失とともに始まる諸価値の分散、即ち価値の崩壊の時期・ルネサンスへの言及が見られるのも当然のことである。しかしここでは価値論的な取り扱いがなされているのではなく、実証主義精神の科学一般への影響についてその論理的経過が述べられているが、特に科学の発達による現実観の変化に重点が置かれている。科学は「耳や目、触覚、それらの補強器（望遠鏡など）によって確かめることのできるものだけを、科学に相応しい“実際”の現実と認知しはじめた」という。したがってそれらの検証を経ないものは現実と認められない。“実際”の計測器その他の機材の探査によっていわゆる科学的には把握できない「思弁的なもの」や「言語的なもの」はそれらの対象外となり排除されてしまう。しかし、



このことはブロッホも後でふれているように、実証主義がそれを断固排除すべきものとしてそうするのではなく、手におえぬもの、あるいはうさんくさいものとして避けてしまう傾きがないではないし、またそうしたのは実証主義の科学的誠実さであるといえるかもしれないと些か皮肉めかしている。「思弁的なもの」や「言語的なもの」を回避したことは、それまでこれらの負っていた役割である描写、伝達についての変化をもたらすことになった。数学的方式こそ科学に相応しい伝達や説得力を持ちうる、つまり数学は科学の純粹性、客観性に対応する「精確な、無言の、脱主観的言語」として認められる。しかしブロッホは、なるほど数学の客観的表現方法もそうではあるけれども、科学に数学が含まれている限りでのみその科学を科学とみなすというカントの表明をひきながら、むしろ数学の証明力に関心が向けられていたのが問題なのだ、と言う。そしてこの場合カントとブロッホの評価、判断は途中で相反するものになる。つまり「数学が類語反復的なもののうちに構成された巨大な均衡構造をもっていて、考えられる一切の論理構造を含んでいるから」その証明力が絶対的になるというのは、世界の論理的な構造について云々される場合であって、数学が「論理的世界構造にとって言語的な表現」であることにとどまらず、それ以上に「世界についての可能な経験の条件」になったこと、すなわち表現であることから条件になって積極的に世界の中へ繰り込まれた点に於いて両者は分かれるのである。証明とは記号やその帰納、演繹における数学の固有の方法ではない。それだけに独特のものと考えられる証明力はそれ以外のものにも由来するとブロッホは言う。即ち「ロゴスに対する信念のうちに、すべての言語的・論理的演繹は、今日数学だけによって当然のこととされている証明力をもっている。」のである、と。実証主義的志向によって排除された精神とともにロゴスも同じような経過をたどることになる。この講演の初めのほうでは、一体化した精神と言葉という言い方がされていたが、このあたりから精神とロゴスのふたつが一概念のようにさかんに口にされる。このロゴスに対するブロッホの考え方はつぎの彼の言葉の中によく出ていると思われる。「精神の伝声器であり、容器で

あり、形であるロゴス」という言い方である。それ故に現代我々にとって本質的に失われたのは言葉ではなく、それと「分かち難く結びついていた」精神であり、ロゴスなのである。だから世界が様々な声で充ち溢れているにも拘らず、沈黙が支配しているというのは、語るものが言葉ではなく既に失われてしまった精神であって、しかもそれによって語られる筈のロゴスも無力となっていることによるのである。ブロッホがこの二つの概念を説明する余裕をこの講演では持たないのか、あるいは聞き手にとって明白なこととしているのか、これらを「生の探求しがたい前提条件」とし、その自明さを聖書の引用に委ねてしまう。ヨハネ福音書の「初めに言葉ありき」と創世記の「神の霊水の面を覆ひたりき」によって、それらふたつのもののいわゆる実証主義にとってのまさに探求しがたさが示されていると同時に、それらの由来の根源性が述べられているのである。精神とロゴスに対してはその深さに於いてどんな人間にも先験的にそれに対して、少なくとも感じや予感の形で反応できるものである、とブロッホはいう。現代の沈黙を克服するにはこの精神とロゴスの新たな誕生、回復をはかることが肝要である。哲学は文学にこの課題を譲ったが文学に於いてもこれは極めて至難のことである。精神とロゴスの比喩ともいうべき神話も現代にあっては不可能であり、ジョイスもトーマス・マンもそこまでには至らなかった。そしてこのような時に残されているのが音楽だということになるのだが、かなり間を省略してしまった。しかしここではロゴスと精神はその言語的表現を失ったが、音楽という表現が残っているというこの講演の最後の部分を挙げておきたい。既に述べたが「精神と時代精神」の講演では音楽に関しては僅かの言及しかないのである。

これまで見てきた「精神と時代精神」の概要からも分かるように、精神とロゴスが失われた、ブロッホの厳密な見解においてはそれらの無力化(なぜなら、いくら沈黙の世界でも精神とロゴスがなければ仕事はなされえないというのが、彼の考えだからだ。)の結果、言語的表現がその機能を果たせないがための沈黙であった。これは語るものが黙ってしまうというよりも、語られたものが相手

に伝わらないことによる相互断絶による沈黙なのである。したがってつぎに話題にするシェーンベルク寄稿文は音楽をその題名にもちながらも伝達という些か脇き道から入っていくのである。

冒頭から合理的行為という言葉が目につく。例えば、合理的行為が始まるのは、帰納的あるいは演繹的手段によってあるものから別のものが論理的に導き出されたり、作りあげられたりする時で、理論と実験や化学合成の場合がそれであったりするが、その他写真のようにもとのものと全くそれぞれの部分において論理的に一致する時もそれは合理的行為といえるといった具合である。しかしこれでブロッホの問題にしているのは、合理的行為とはなにかという哲学論ではなく、むしろ彼が上であげた行為の方に力点を置くべきであろう。つまりあるものから別のものができあがってくる時、ここでは合成あるいは描写の形をとっているが、それらが説得力を持つかどうかということである。つまり、「合理的伝達」という言葉が使われていることでわかるように、ブロッホは、ある認識がひとに伝わり理解されるのは合理的伝達という合理的行為によるものであり、それはその論理性ゆえに理解されうるというのである。しかし認識を合理的行為ということで説明しようとする彼にとって、先の講演「精神と時代精神」との関連でみると、このシェーンベルク寄稿文は、ロゴスと精神の表現手段である言葉への懐疑というこの講演の中心テーマをその反対の側から、即ち逆に言葉を強く意識している立場からの論であることがよく分かる。それは、言葉にならぬ認識とか、言葉になる必要のない認識などの言い方で、そこには言葉と認識に極めて執着しているブロッホの関心が明白に現れている。それゆえに彼が認識の様々なありかたを段階的に述べていく時に、その最終的なものとして、言葉で表現しうる認識をあげているのもそれほど不思議なことではない。ただその最上級の言い方は彼の価値判断をそれほど含まぬもので、認識の最高のものが言葉であるというものではない。合理的な説明をしようとする場合には結局言葉にたよらざるをえなくなるほど、それが人間にとって分ち難いものであることを示しているのである。ブロッホは認識のそれぞれを「一般

的な価値事象、合理的行為、合理的認識、言葉で表現しうる認識」(註14)として整理し、自然界のシロアリの巣作りをも合理的行為の認識のひとつのかたちを含めながら整理しているが、このようなスカラを設定していくというやり方は、例えば長編小説「夢遊病者たち」についてののべた作者自身の解説によっても我々に馴染みのものでもある。そしてこの小説に懸けるプロッホの意気込みのつよさは彼のこの作品に対するいろいろな注釈によってすぐ理解のいくものであるが、そこでは作品の取り組むべき世界、しかもそれ以上に描くべき世界、つまり彼の小説論によれば、あるがままの世界を描くべしというモットーによって描かれるべきあらゆる世界、それは複雑に入り組んだ世界であるが、理論的傾向のつよいプロッホの対処からいえば、図式化されるべくして段階化された現実、すなわち非合理的な層から合理的なものの層に至るまでひろがった世界の描きだされるべきさまざまな様相が描き出されねばならない。これら現実のすべてを描くことが現代文学の使命となり、しかも言葉に対する信頼がなくなっている今となってはこれも極めて困難な課題となっているというのがプロッホ見解である。しかしそのような状況を分析し確認する認識とはそれだけで自足するものではなく、伝えられるべきものである。それゆえにプロッホがそのきわめて素朴なかたちのものである自然主義的な絵画や、俳優の物真似を「合理的伝達」としているのは納得のいくことである。これは模像と原像のもっている関係が合理的であるという既に紹介した彼の定義によっているからである。したがってある認識を理解するとは、プロッホにならえば、その伝達の構造を理解することにもなる。しかし、このことが極めて難しいことであるのは、その言葉の断定的な規定とは全く反するような認識のありかたから分かることでもある。先に様々な認識が言葉によるものにまで分けられていることをのべたが、プロッホはそれを認識の合理化の過程に相応しているという。それぞれが合理化されていくことによって言葉によるものにまでなっていくというのである。しかし彼はこの言い方を言い換えてむしろそれは非合理化によるものもあり、むしろその方がより適切であるという。なるほど文学に於いては言語を

選択厳選し、いわゆる推敲を加え「建築的方法」によって作品を構成することは合理的処理といえるし、音楽に於ける作曲の場合の音の配列に比較することができる。しかしそれによって出来上がった作品はそのような解体、分析を寄せ付けぬものになっていることはわれわれのよく知っていることである。そしてこの度合いは音楽の方にはるかにつよい。音の非具体性と具体性を合わせ持つ二重性を思えばそれもよく分かることである。非合理的認識として音楽が考えられているのはそれによっているのである。言葉による指示と同じように働きをもった音楽に見られるライトモチーフを、ブロッホは「準言語的な」表現形式のひとつとしているが、「これはなにになにである」といったようなその規定的な機能は言語それ自体より直接的でありながら同時に極めて曖昧である。たとえばワグナーの場合で見れば、ある人物を表すテーマから憧れや愛や運命の動機にいたるまで、作曲者の意図において、その指示するところは全く明白であるが、受け取り手としての聞き手に対しては一段階おくことが必要となる。ふたたび言葉と音楽の認識にみられるブロッホの区分けを思い出せる。言葉による合理化という初めのかたちを逆さまにした、言葉による非合理化という文学一般、特に抒情詩にあてはまるこの例は、それが音楽の方法、すなわち「音楽の建築法」の支配下にくるときいつそうはつきりしたものになるし、これは戯曲とオペラの関係にもいえるとする。なぜなら、そこにおいて「本来の合理的伝達はそれらの感情内容のために色褪せてしまうからだ」という。そしてこのふたつの領域が相互に浸透しあうのも両者に「構造的親近性」があり、「シンクテイシユに、原理的に同じようにつくられて」いるからであって、このことは言語間の翻訳のみならずさらにその範囲をひろげ、別の分野にわたることも可能である。ここでもブロッホはやはりロゴスの存在を考えているが、この両者に共通すべき一般的価値論理として「象徴の論理」といういいかたをし、そのとりうるかたちとして「均衡の形式」をあげる。ブロッホはその価値論のなかで、価値体系間の関わり合いをそれぞれの体系への相互取り込み、合理化というかたちで説明していた。たとえば均衡ということについては「どんな価

値体系にも、合理的なものと非合理的なものとの相互に浸透し合ってぎりぎりの極限に達する一道程が存在し、また双方の悪が働かなくなり、目につかなくなり、無害になるような飽和した一均衡状態が存在する——絶頂と完全な様式の諸時代がそうだ」(註15) という (註16)。音楽はこの点で文学と違って、その価値体系による現実への対し方はその形式の抽象性においてむしろ数学にちかく、またその自由さに於いて文学をはるかに凌駕するものとされる。したがって音楽によって把握されるべき現実の多様なありかたが非常に複雑なものであっても、その形式の自由さとその豊富さによって均衡のかたちをつくりあげ、それらに「擬似的」ではありながら極めて近づくことができる。均衡のかたちとは音楽の場合究極的には時間の空間化のことである。これが音楽の認識の核である、世界認識としての時の止場である。この認識はブロッホが「形而上的欲求」とよぶものからでてくる。その欲求とは「速い生の流れを静かな状態へと変えようとする努力であり、時の止場と死の止場という幻影を、究極的なものへの接近として与えることのできるやすらいへと変えようと努力」である (註17)。そしてまたそれは、「非合理的、神秘的でありながら、説得力のある厳格さをもった行為であり、唯一つの芸術作品のなかに世界の全体性を生じさせる認識という行為である」(註18)。このうしろの引用のなかにブロッホの文学、哲学から心理学、社会学を含み数学、物理学に至るまでの領域全てに共通する言葉、しかももっとも彼にとって重要と思える言葉、世界の全体性と認識のふたつをあげることに困難を覚えることはないであろう。あるいはそれも、世界の全体性の認識とひとつにすれば一層はつきりする。このことによって世界は捉えうるひとつの明確なものとなって目のまえに現れる。すなわち先の引用を使用すれば世界は見るものにとって「静かな状態」になり、意味をもったものになったのである(註19)。しかしその均衡状態も人間の行為の有限性とそのなかに内在するロゴスの無限を目指す働きによって決してそのままではありえない。それゆえに均衡をあいだにおいたそれへの努力と喪失の限りない繰り返しのなかに人間のさまざまな行為があるのだといえる。ブロッホにとって、

世界の全体性の認識は音楽の課題であったが、それは文学のものでもあった。しかし非合理的なものと合理的なものという両極端なものをふたつながらに合わせ持つ音楽にこそ、言葉をその表現手段として失った現代に於いてロゴスと精神のたよりとするものであったのである。

これまでみてきたブロッホの音楽にたいする姿勢、つまり彼の陳述は認識をその関心においたもので、音楽一般についてのべたいわば音楽美学のようなものではないし、まして音そのものだけを云々したものもない。したがって作家ブロッホが音楽をどのようにみずからの作品中でとりあつかうかは予想のつくところである。世界の全体性の認識という形而上的な問題が中心的な課題となっているなら、すべてはそれを果たすべくそこに集中されることになる。しかしそれは音楽による認識とは些かずれた問題である。なぜなら手段、方法としてのものであるからだ。勿論音楽に於ける認識があるがゆえにその文学への適用になるのである。その具体的なあれこれを挙げている余裕はないが、たとえば彼の最高傑作といわれる抒情詩的長編小説、あるいはその逆のいいかたも可能な長編小説的抒情詩「ヴェルギリウスの死」の構成についてブロッホは、現実的部分から内面にはいつていく過程でそれらの素材を抒情詩的素材として扱い、それによって抒情詩的に作り替えていくといい、音楽の例をもって説明する。「この手法は「音楽的」手法とも名付けられよう。これまで叙事詩のは音楽的技法のうちでも最も非音楽的技法であるライトモチーフだけが採り入れられていた。これに対して抒情詩には——その本質にしたがって——昔から音楽的要素が強く染み込んでいた。この音楽的要素こそブロッホの描写方法の根幹を成しているのである。五百五十頁の厚さのこの作品を唯一篇の詩と受け取るなら、この作品が音楽的に「通り作曲」されていること、そして「抒情詩的註釈」の手法が音楽的なモチーフ-変奏曲(これはさらに深い表現の可能性を模索している)の手法以外の何ものでもないことが判るであろう。そして結局はこの作品全体が完全に四重奏の原則、もっと正しく言うならおそらくシンフォニーの原則にしたがって構成されていることが分かるであろう。この作品自体が当然

のことながら四部作に分かれていることもそのことを物語るものである。」(註20)。そして名詞のライトモチーフ的使用からその複合語の合成や同意語による表現の拡大はさらに副文その他のセンテンスにまでおよぶ(註21)。

またこの文の初めのほうで話題にした長編三部作「夢遊の人々」に関しては、次のような説明がある。それはこの作品の出版にあたって多大の功績のあったダニエル・プロディ博士に宛てた1931年8月5日の手紙のなかにあるものである。小説という体裁から全く異質におもえる歴史哲学的論文の挿入について、その抽象性は作品と切り離してかんがえるべきではない、それは論文と対照的に書かれている物語「ベルリンの救世軍少女の物語」と対位法をなすように構成されているのだからと釈明している。(註22)。

それではたとえばアルバン・ベルクやシェーンベルクのような作曲家への言及はどうかと言え、ば、「ホーフマンスタールとその時代」で挙げられているリヒャルト・ワグナーへのそれが目だつ程度で(註23)、それ以外には1947年「ラッセル・ベスパロスの「イリアッドについて」への序文のなかで、やはり様式についての関心から様式の抽象性について述べた部分でバッハとベートーヴェンのふたりの名があるだけである。そこでは「老年の様式」という天才が獲得した「表現の新しい領域」から始められている。それは年齢とは関係がなく、画家が見えるものの背後にあるものを描いたり、作曲家が聞こえるものを越えたものを表現しようとして獲得し得た様式のことである。ブロッホはバッハが具体的な楽器を考慮せずに作曲した「フーガの技法」がそれであり、ベートーヴェンの後期の弦楽四重奏曲がそうだとふたりの名前を挙げているのである(註24)。特に「フーガの技法」の例によって考えられることのできる極度の抽象性をおもえば、その譜面に記された音がどのようなものかはおくとしても、否定される作曲家たちがつぎのようなひとびとであってもなんら不思議はないのである。ワグナーをはじめとしてウェーバー、ベルリオーズ、ブラームス、チャイコフスキイ、ショパン、ヨハン・シュトラウス二世等々。ワグナーは「ホーフマンスタールとその時代」のなかで、19世紀の非様式という折衷主義の代表



者としてその総合芸術作品の俗物性を批判され、その他は1950年から1951年にかけての冬にイエール大学で行われたドイツ文学のゼミナール中の講演「キッチュの問題への考え」のなかで批判の対象となっている（註25）。

上述の音楽家たちが俎上にのせられたのは論文のなかであったが、作品中にもブロッホの音楽に対する知性偏重、論理優先の態度を窺える例を引くことができる。しかしこの場合実際の作曲家なり音楽自体が作品の構成、論理のなかでそれほど大きな役割をもっているとは言い難い。彼にとって常にすべて認識が先行し他のものはすべてそれへと収斂していくかたちをとっている。例えば二三の箇所をあげてみる。

長編小説「夢遊の人々」第一部のなかで、主人公たちがお茶の会に招かれた帰り道にそのつまらなさをぼやくところがある。その時に「あんなおそろしいほど退屈なシュポアーなんか弾きさえしなければいいのに」とシュポアーの三重奏曲を引き合いに出している（註26）。勿論その曲を含めた作曲家への感想も当然のことながら、そのことからでてくるのは軽薄な集まりに向けられているひとつの判断である。

上記の「夢遊の人々」完成後に小説として書き始められたにもかかわらず、未完の断片におわった「フィルスマン」のなかにやはり同じ意味合いでフランス・リストのピアノ曲が使われている。招待された指揮者がそれを周囲の雰囲気にあわせた即興演奏とするのであるが、室内のあまりの日常的な家具、調度その他に不機嫌になってしまう。ここでも事情は「夢遊の人々」の場合と同様である（註27）。

しかしこれがたとえばベートーヴェンの時にはどうか。曲目は交響曲第七番イ長調、第一楽章と第二楽章、作品はおなじ「フィルスマン」。しかしここでも作者ブロッホの対応はこれまでと変わらない。作中人物グラディスとトワネットが演奏会場で聞くこの曲を通した彼女たちの反応の方に力点がおかれていて、「老年の様式」に未だ達しないとはいいいながらそれでもベートーヴェンの作品92であるこの交響曲が彼女たちの人物像を描き出すことにあずかっていることは

間違いないことである。それぞれの楽章の曲想を提出しながら、それに応じるふたりの女性の有り様を描く作者の書きぶりにそれがはっきりと見てとれる(註28)。

音楽がこのようないわば補助手段として使われていない例をひとつみってみる。この作品はおなじく未完であって、しかもその原稿の文献批判においてもさまざまな論議をよぶものである。1935年に書きはじめられたいわゆる「山の小説」である(註29)。

第一稿と第二稿がそれぞれ1935年および1936年であり、第三稿がずっとのちの1950年から1951年にかけてのものであってこのあいだのながい年月が前者と後者に及ぼした変化は驚くべきものである。ここにはさきにのべた「老年の様式」という考えかたの影響がはっきりみてとれる。結局後年のプロッホから否定されることになるとはいいいながら、その古い原稿から音楽に対する当時の彼の姿勢を知ることここでも無駄なことではない。ある山村にやって来たよそのもののために扇動された村人たちが最後に殺人までいたる過程を描くことによって、ヒトラー台頭とドイツの運命の重ね合わせの明白なこの小説は、第一、第二の原稿においてその圧倒的な自然描写と形而上的思弁で読者を驚嘆させる(註30)。

村の礼拝堂でのオルガン演奏の場面である。

「そしてオルガン演奏が始まった。オルガンの息吹きは雲の風と山の風をとらえ、春の空の風と春の地の風と、あらゆる小波の風をとらえ、世界・多様性そのものの風をとらえ、そしてこれらすべての風をば、ただひとつの大いなる嵐へ、つつましく歌う嵐へと合わせた。そして流れる轟きの中で、田舎教師の素朴な演奏に導かれて、吹き流れ流される神秘的な世界・多様性と、さらに神秘的な時間の多様性とが、すべて変化を遂げて、移ろわぬ現在となった。きわめて浮動的な空間性をそなえて、鳴り響く形態となった。

……(略)… 音楽とは全体のこだまなのだ。そして全体のこだまであるがゆえに、音楽はわれわれが信仰と呼ぶあの究極的にして包括的な予感、目

に見えぬものへの予感の、形態化なのだ。音楽は形態化された存在そのものであり、人間がその中に暮らすもろもろの秩序を映す鏡である。しかもこれらの秩序は同様にしてみずからも鏡のごとく音楽を映し、かくして、魂と世界は奇跡を交換しあう。」(註31)

この物語の語り手は都会から逃避してきた医者で、上述の引用も彼のものであって、それがそのままブロッホの音楽観とただちに言うことはできないが、この場合はそれがあつた程度素直に受け取れるといえる(註32)。そしてこの部分がさきのシェーンベルク寄稿文にいられている音楽による時間の空間化や、世界に対するその在り方に一致しているといふことができる。しかしそれ以上に手段としての音楽と音楽それ自体の間に、文学に於けるその存在価値といったものをブロッホは考えていたのではあるまいかと思われる。総合芸術を目指したワグナーの音楽を弾劾する文学者からそういう結論を引き出すだすことも可能なことである。だがそれにしても少なすぎる、しかも抽象的な言及ゆえにきわめて残念なことだといわざるをえない。

#### 註

ブロッホの作品は1981年の Suhrkamp 版「Hermann Broch Kommentierte Werkausgabe」Frankfurt am Main による。(以下 KW とする)

1. ヴィリー・ライヒ 「シェーンベルク評伝」 松原 茂 佐藤 牧夫 訳  
(音楽之友社) P. 320
2. KW 3/3 S. 269
3. KW 1 S. 726-727 本来この文は1930年7月19日にライン出版社に宛てた手紙の中に同封されたもので、旧ライン版全集では書簡集のなかに手紙とともに収められ、新全集では「夢遊の人々」の巻に別にブロッホのこの小説の構成に関する解説として他のものとまとめられてある。
4. KW 9 S. 128
5. ヴィリー・ライヒ 「アルバン・ベルク」 武田 明倫 訳 (音楽之友社)  
この翻訳書所載のベルクの論文「シェーンベルクの音楽はなぜわかりにくい」及び「ふたつの文芸批評」参照。
6. Lützel, P. M, 「Hermann Broch」 Suhrkamp Verlag 1985 Frankfurt am

Main S. 133-135

7. ライヒ 「アルバン・ベルク」 P. 150-151
8. 上掲書 P. 82-84
9. ブロッホ 「夢遊の人々」 菊盛 英夫 訳 (中央公論社) .724
10. KW に於いてはブロッホのこの話は1931年2月6日にウィーンのフォルクスホッホシューレで行われ、さらに彼はその注釈をウィーンの文芸評論家でジャーナリストのテオ・フェルトマンに送り、これをジョイスと現代小説に関する理論的著作に著したい旨のべている。(1931年2月7日、フェルトマン宛 未公開)との脚注がある。そして「ジェイムス・ジョイスと現代」の最初の草稿と見なすことができる」と述べ、さらに「哲学と文学に於ける直接的なもの」への前段階でもあるという。また「ジェイムス・ジョイスと現代」については、この第一稿は1936年以来のエッセイの準備として書かれていたもので、それが1932年4月22日ウィーンのオッタクリングのフォルクスホッホシューレで講演に使用された。このオリジナル原稿は、38ページのタイプ原稿で手書きによる修正が加わっており、タイトルに「ジェイムス・ジョイスと現代 ジョイス生誕50年記念ウィーンのフォルクスホッホシューレに於ける講演」とある。前述の1931年の自註とこの1932年の講演の間に凡そ一年の期間があるのだが、前者もウィーン第16地区のホッホシューレで行われた、とあるところをみると同じ場所でなされたのかもしれない。しかしこのオッタクリングがウィーン第16地区にあることはあるのだが、この地区はさらに第17地区にもまたがっているのである。
11. KW 13/1 S. 323
12. KW 9/2 S. 288
13. これ以後「精神と時代精神」中の文は、ブロッホ「崩壊時代の文学」 入野田 真右 訳 (河出書房新社) によったが、必要に応じて変更させていただいた部分もある。
14. KW 10/2 S. 235
15. ブロッホ「夢遊の人々」 菊盛 英夫 訳 P. 677
16. ここでいう悪とは、人間に於ける倫理的なものという意味あいではなく、体系自身にとって抵触するものであるかどうかによってそれが決まってくるものである。
17. KW 10/2 S. 241
18. KW 10/2 S. 243
19. ブロッホの作品に於ける「意味」や「世界・全体性」は重要な問題であるが、それらと人間の孤独に関しては、特に「夢遊の人々」の中のハンナ・ヴェントリングの例や「山の小説」中のヴェンターの場合に顕著にみられる。
20. ブロッホ「ヴェルギリウスの死」注釈 入野田 真右 訳 上掲書 P. 239-

- 240 この自注の中でブロッホは「自分は」と書かずに「ブロッホは」と書く。
21. この作品に於ける音楽的要素に関する具体的な例証は Marianne Chhriere-Jacquin「Zur Verhältnis Musik Literatur im Tod des Vergil」: Hermann Broch hrsg. von Kessler und Lützelers Stauffenburg Colloquium Tübingen 1987
22. KW 13/1 S. 152
23. KW 9/1 S. 140 — 145
24. KW 9/2 S. 212 — 213
25. KW 9/2 S. 161 たとえば、ここで取り上げられたベルリオーズの場合は、「ファウストの劫罰」が引き合いに出されていて、その作曲技法の効果を狙った手法にブロッホの批判がむけられている。しかしファウストを煌びやかなラコッツイ行進曲で行進させる恥ずかし気なさといった彼のいいかたはいかにもブロッホらしく真面目すぎる。
26. KW3 S. 104
27. KW6 S. 316
28. KW6 S. 295 — 299
29. この作品のタイトルについては、「Hermann Broch Bergroman Kritische Ausgabe in vier Bänden Entstehungsvarianten Anmerkungen」 hrg. v. Frank Kress und Hans Albert Maier Suhrkamp Frankfurt am Main 1969 S. 15—17
30. この小説に対するブロッホ自身のコメントが「自伝としてのプログラム」のなかにある。「この小説のなかで私はあらゆる魔術的で神秘的な背景をもち、群衆狂氣的衝動をもち、〈冷静な盲目性と冷静な陶酔〉をもったドイツの出来事をその根本において明らかにしようと努めた。」 KW3 S. 387
31. ブロッホ 「誘惑者」 古井 由吉 訳（筑摩書房） S. 71—72
32. 作者と語り手を同一視できないことは、語り手である医者それぞれの場面に応じた微妙な心の揺らぎを見れば納得のいくことである。例えばクライマックスでの殺人への彼の傾斜を見落とすわけにはいかない。KW3 S. 278